

## ANJO NEGRO: COR E DESEJO<sup>1</sup>

Doutoranda Mara Lucia Leal<sup>2</sup> (UFBA)

### Resumo:

*Com este ensaio proponho uma reflexão sobre o impedimento do ator Abdias do Nascimento – fundador do Teatro Experimental do Negro (TEN) – em interpretar o personagem principal da peça Anjo Negro, de Nelson Rodrigues, por ocasião de sua estréia no Rio de Janeiro em 1948. Para tanto, analiso a prática comum dos espetáculos teatrais da época em pintar atores brancos de preto (blackface) para representar personagens negros. A chave de minha interpretação vem do próprio texto: o tabu da relação erótico-amorosa entre um homem negro e uma mulher branca tratada de forma magistral por Nelson Rodrigues. Assim, sem me furtar das relações estreitas entre a arte e os condicionamentos históricos e sociais que a cercam, no caso em questão, pretendo focar nos preconceitos da época, construídos historicamente, que geraram tal procedimento artístico, estético, excludente e racista: o blackface.*

**Palavras-chave:** Teatro Brasileiro, Anjo Negro, Blackface, Racismo, Estudos Culturais.

Onde estão os negros?<sup>3</sup>

**Prólogo.** O interesse pelo tema do *blackface* nas artes cênicas surgiu há alguns anos quando fui convidada para participar como atriz de uma adaptação para o cinema de **Anjo Negro**. Ao estudar a peça de Nelson Rodrigues, classificada como tragédia pelo autor, e o período em que foi escrita, me chamou muito a atenção esse ato discriminatório. Assim, sem me furtar das relações estreitas entre a arte e os condicionamentos históricos e sociais que a cercam, no caso em questão, pretendo focar nos preconceitos da época, construídos historicamente, que geraram tal procedimento artístico, o *blackface*, a despeito de toda uma corrente de artistas, como o próprio Abdias do Nascimento e Nelson Rodrigues, que lutava ativa e artisticamente contra essas práticas.

Apesar de considerar o conceito de raça e as interpretações que se faz das variantes cromáticas de pele no Brasil uma construção social, utilizo essas mesmas nomeações – branco(a), negro(a), mulato(a) – sem aspas para ressaltar a naturalização que acredito ter o tema em nossas práticas sociais. Portanto, ao invés de negá-las, trago essas nomeações para o corpo do meu discurso para refletir sobre as mesmas.

Meu Deus do Céu, tenho medo de preto!

Tenho medo, tenho medo!<sup>4</sup>

**Um homem.** Abdias do Nascimento, negro, ator, artista plástico, militante da causa negra e fundador do Teatro Experimental do Negro (TEN). Abdias teve a idéia de criar o TEN depois de assistir, perplexo, a encenação de **O Imperador Jones**, de Eugene O'Neill, em viagem a Lima, Peru, na qual o personagem título, negro, era representado por um ator branco pintado.

Era 1941 e, tanto no teatro como na sociedade, tentava-se apagar a existência física da cor negra, ou então, apresentá-la na ficção do piche. Por isso, desde o seu surgimento em 1944, o TEN não era só um experimento teatral, “mas um experimento sócio-racial tendo em vista o adestramen-

to gradativo da gente negra, com acesso só nas classes de campesinato e operariado (...)” (NASCIMENTO, 1968. *Apud*: MENDES, 1993. p. 50).

Apesar do espanto de Abdias, pintar atores brancos de preto era uma prática comum no teatro ocidental até meados do século XX. Para a naturalização dessa atitude dava-se muitas respostas, a principal era a de que não existiria atores negros capacitados para o palco. Assim, infelizmente, se fazia necessário que um ator capacitado, ou seja, branco, representasse esses papéis.

Entretanto, essa teoria cai por terra quando há um ator negro capacitado para o papel e este é impedido de representá-lo.

Sempre o sonho dele foi violar uma branca.

**Um personagem.** Ismael, negro, médico. Segundo seu irmão Elias, Ismael sempre quis ser branco: “Desde menino tem vergonha; vergonha, não, tem ódio da própria cor”. Ismael, na tentativa de renegar sua cor, casa-se à força com uma mulher branca – Virgínia – com quem tem três filhos. A tentativa de branqueamento de sua prole é duplamente frustrada: seus filhos são negros como ele e, por isso, assassinados pela mãe que não suporta ver em sua descendência o reflexo do marido.

Nelson Rodrigues escreve **Anjo Negro** porque achava um absurdo o negro ser representando no teatro apenas como o “moleque gaiato” das comédias de costumes ou por tipos folclorizados. Por isso, cria um personagem – Ismael – de classe média, inteligente, mas também com paixões e ódios, ou seja, “um homem, com dignidade dramática”, enredado em situações proféticas e míticas (Ver em CASTRO, 2003. p. 203). O autor, em várias ocasiões, afirma ter escrito o personagem para seu amigo Abdias representar, pois, segundo ele, era o “único negro do Brasil”. Em uma de suas crônicas sobre a vinda de Sartre ao Brasil, nas quais Nelson comenta que o filósofo sempre perguntava aos presentes – “Onde estão os Negros?”, numa irônica cutucada ao fato de a burguesia carioca ser composta apenas por brancos, o cronista emenda: “Alguém poderia dizer a Sartre, sem violentar a verdade: – ‘Temos aí um negro, um único negro, o Abdias do Nascimento’”. E, de fato, que eu saiba, é o nosso único negro confesso e radiante de o ser. A cor, em Abdias, é uma perene tensão dionisíaca” (RODRIGUES, 2003. p. 51).

Nelson Rodrigues, a despeito de trazer o personagem negro para outro patamar da dramaturgia brasileira, não previu que estava tratando de um tema tabu: o amor erótico inter-racial entre um homem negro e uma mulher branca. Depois de uma luta imensa do autor para passar o texto pela censura brasileira, a “comissão cultural” do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde a peça iria estreiar, proibiu que o personagem fosse representado por um ator negro. Ao exigir uma explicação, Nelson Rodrigues ouviu o seguinte: “Se fosse um espetáculo folclórico... E há cenas entre o crioulo e a loura. Olhe – que tal um negro pintado?” (ver em CASTRO, 1992. p. 203). Abdias do Nascimento, que fundara o TEN quatro anos antes para justamente lutar contra essa prática, não pôde representar o papel escrito para ele.

A peça estreou em 1948, com Ismael pintado de graxa, representado pelo ator Orlando Guy, Virgínia pela atriz Maria Della Costa e sob direção de um Ziembinski que, em 1943, havia revolucionado o teatro brasileiro com sua encenação de **Vestido de Noiva**, mas que não ousou mais essa revolução teatral, votando também pela cara pintada. Abdias foi uma das pessoas que convenceu Nelson de que seria melhor encená-la assim do que não ir para os palcos. De fato, parece que Nelson foi o único a se incomodar, pois nenhum jornal do período questionou a ausência de um ator negro no palco.

Depois da estréia, entre a crítica calorosamente dividida havia os entusiastas como Menotti del Picchia e os detratores que chegaram a listar todos os crimes cometidos pelos personagens:

“homicídios com agravantes, indução a lascívia, três infanticídios, adultério, corrupção de menor, lesões corporais graves, estupro e cárcere privado”. Mas o problema central da peça não seria o relacionamento entre um homem negro e uma mulher branca, mas outro: “Sexo, sexo, sexo, é só nisso que ele pensa?”, escrevera um crítico da época (ver em CASTRO, 1992. p. 202).

Já me esqueci dos outros homens,  
já sinto como se no mundo só existisse uma fisionomia  
– a sua – todos os homens só tivessem um rosto – o seu.

**Blackface**<sup>5</sup>. A prática de pintar atores brancos de preto foi muito recorrente nos Estados Unidos durante mais de um século nos *Minstrel Shows*. O auge desses espetáculos ocorreu entre a década de vinte do século XIX e a de trinta do século XX. Tratava-se de shows humorísticos, onde havia comediantes brancos que se travestiam de homens negros: pintavam o rosto com graxa, exageravam os lábios, usavam perucas de lã, luvas e fraque. Essas performances desempenharam papel importante em consolidar e proliferar imagens, atitudes e percepções racistas no mundo. Era também uma forma de se apropriar, assimilar e explorar a cultura negra americana.

Porém, em 1849, surgem comediantes negros fazendo *blackface* e em 1860 já havia vários grupos só com comediantes negros. Esses grupos fizeram muito sucesso e incluíram dança e música da cultura afro-americana nos shows, passando assim a rivalizar com os grupos de comediantes brancos, autodenominando-se os “autênticos”. Esses performers faziam auto-paródia bufonescas, mas também, apesar da origem discriminatória e preconceituosa desses shows, era um espaço de resistência e de trabalho para esses artistas que tinham dificuldades de se inserirem em outras atividades do mundo artístico americano. Outra novidade que esses “verdadeiros” *blackface* inseriram no *Minstrel Show* foi a participação de mulheres, o que, segundo Laurence Senelick (2000. p. 299), trouxe uma “erotização” para esses eventos, principalmente se considerar o papel que a mulher negra tem no imaginário masculino americano.

Tratando especificamente do “travestismo racial”<sup>6</sup>, no caso do *blackface*, quando o homem branco se fantasia de homem negro, Senelick (2000. p. 300) considera que assim como no travestismo de gênero, o de raça também estaria baseado no desejo sexual. Para ele, “a psicologia das relações raciais são muito emaranhadas de desejo sexual, particularmente em manifestações como de dominação e submissão, de exotismo e de atração pela oposição”.

No Brasil não há notícia sobre eventos dessa natureza, mas os negros e mulatos já atuavam em autos profanos como a **Congada** e danças dramáticas desde a metade do século XVI. Podemos ver ainda hoje personagens negros no **Bumba-meu-boi** e no **Cavalo Marinho**, muitas vezes com a cara pintada, estes poderiam ser considerados, inclusive, o germe dos “negrinhos pitorescos das comédias de costumes” (MENDES, 1993. p. 48). Uma performance que poderíamos chamar de *blackface* à brasileira é a chamada **Nego fugido**, apresentada por negros exageradamente pintados, realizada em Acupe de Santo Amaro, na Bahia que, como o próprio nome salienta, representa a fuga de escravos.

Na segunda metade do século XVIII já havia várias companhias profissionais de negros e mulatos, tanto escravos como libertos, que representavam adaptações de textos europeus com o rosto e as mãos pintados de branco, realizando uma inversão do *blackface* norte-americano. Entretanto, paradoxalmente, com a criação de um teatro nacional em 1838, ou seja, com dramaturgia, elenco e produtores brasileiros, os atores negros e mulatos sumiram da cena teatral. Apesar de saírem da cena como atores, eles permanecem como personagens<sup>7</sup>, fato que definha com a abolição da escravatura e passa por momentos sombrios até meados do século XX, quando tanto o TEN como

dramaturgos do calibre de Nelson Rodrigues, Antônio Callado, entre outros, tentam reverter esse quadro toscamente pintado (MENDES, 1993).

Ainda sobre o período escravocrata, podemos citar a dramaturgia de José de Alencar, autor que cria personagens negros importantes em suas peças: Pedro, da comédia **O demônio familiar** e Joana, a protagonista do drama **A mãe**. A inclusão de temas como a escravidão na nascente dramaturgia brasileira faz parte, segundo Flávio Aguiar (1984), de um movimento de valorização do “eu nacional” surgido com a independência do Brasil. Segundo o autor, ao tratar do gênero cômico desse período, a comédia, em seu processo de rebaixamento do “outro” para atingir seu fim e de afirmação do “eu nacional” teria se concentrado em ridicularizar três outros: O primeiro seria a antiga metrópole; o segundo as nações civilizadas como a França e o terceiro outro seria o ridículo do “eu nacional”, ou seja, o triste legado colonial. Dentro desse terceiro outro estaria nossa tacaanhice, mediocridade, pobreza e em seu centro a escravidão, o “mal necessário”.

Sem me deter nas análises que Aguiar faz desses personagens de Alencar, gostaria de destacar que, apesar desses personagens ocuparem papéis centrais nessas peças e no tom “paternalista” do autor, José de Alencar não tinha nenhuma preocupação abolicionista. Trazendo a questão para o tema deste ensaio, Aguiar não faz nenhuma menção de como essas peças foram representadas nesse período e quem foram os atores, pois seu foco é a dramaturgia e sua recepção da época, mas não é difícil imaginar como e por quem esses personagens negros foram representados num Brasil escravocrata: atores e atrizes brancos pintados.

Lilia Schwarcz (1987. p. 244), em estudo sobre como o homem negro era representado nos jornais paulistas do final do século XIX, salienta que a esse “outro” “violento e degenerado” do período escravocrata, inclui-se o de “estrangeiro indesejável” com o fim da escravidão. Pois, é ao se “assumir as diferenças”, “ao por em relevo o lado estrangeiro”, “ou ao se eleger a ‘cor’ ou os caracteres hereditários como critérios ‘dignos’ e eficazes para a delimitação da degeneração e da desigualdade entre as raças que se estabelecem com maior clareza o contraste e a distinção”.

Entretanto, a partir do início do século XX essa questão vai sumindo da pauta, vai sendo apagada dos jornais que passam a assumir o discurso da “harmonia racial” e os preconceitos, ao não serem mais nomeados, passam para o “local do implícito, do consenso, do silêncio” (*Idem*. p. 256). Do mesmo modo, vemos o apagamento do ator e do personagem negro dos palcos brasileiros. E esse apagamento se dá, muitas vezes, através de uma demão de tinta preta.

A branca também desejou o preto.

**Cor e desejo.** Há no imaginário brasileiro, principalmente do homem branco, quando se trata de relacionamentos heterossexuais heterocrômicos<sup>8</sup>, em se pensar apenas no casal homem branco/mulher negra, na verdade, mulata. Há inúmeros trabalhos sociológicos a respeito e tanto na literatura como nas artes e nos meios de comunicação temos personagens mulatas como a Gabriela de Jorge Amado, povoando o imaginário masculino. No entanto, quando vamos para os números, eles nos informam que a maioria dos relacionamentos inter-raciais no Brasil é constituída pelo casal homem negro/mulher branca<sup>9</sup>. Por que esse fato povoa tão pouco nossas representações?

Segundo Laura Moutinho (2003. p. 167), essa relação é considerada tabu em nossa sociedade porque ameaçaria o domínio masculino branco da estrutura de dominação social e econômica. Por isso, no “plano das representações, a estrutura escolhida para a decantada miscigenação brasileira é composta pelo homem ‘branco’ com sua esposa ‘branca’ e a amante ‘negra’/‘mestiça’”.

Como salienta Lilia Schwarcz (1987. p. 251-252), até meados do século passado as representações que se fazia do negro eram sempre feitas pelo homem branco, ou seja, o negro nunca era

o sujeito, mas “um objeto do discurso e das práticas, objeto de sua situação social e motivações”. Assim, esses grupos dominantes criavam “um arsenal cultural” que produzia um “complexo processo de constituição de novos agentes sociais e da nação”.

Se atentarmos para a tese ficcional do branqueamento, ela funcionaria apenas dentro do par homem branco/mulher negra: É o português colonizador gerando descendentes na barriga negra, descendentes que a cada geração ficariam mais claros. Quando se inverte a posição, é o negro gerando descendência na barriga branca: os filhos de Ismael com Virgínia serão sempre negros como o pai. Isso porque nessa economia a mulher está sempre em desvantagem: no binômio ativo/passivo “o comportamento sexual de uma identidade está marcado, no eixo do erotismo, pela hierarquia ‘racial’” (MOUTINHO, 2003. p. 434).

Moutinho analisa sete obras da literatura brasileira, entre o final do século XIX e meados do XX, detendo-se sobre as relações afetivo-sexuais heterocrômicas<sup>10</sup>. Há tanto os pares homem branco/mulher negra, como o seu inverso, além de uma relação homossexual homem branco/homem negro. Em todas se vê a dificuldade enfrentada pelos amantes: Dos nove pares analisados, só três permanecem juntos no final da obra; os outros seis terminam por assassinato ou suicídio do parceiro.

Eu não sabia que te amava, mas minha carne pedia por ti.

**Cor e desejo. Segundo ato.** Uma das obras em questão é **Anjo Negro**, com a qual quero retomar a discussão sobre aos motivos do impedimento de Abdias do Nascimento em fazer o papel de Ismael: “o crioulo com a loura”, segundo os censores. A peça fala de desejo, do desejo proibido do negro pela branca: “Oh! Deus mata todos os desejos! Maldita seja a vida, maldito seja o amor!” é a imprecisão do coro de velhas negras em volta do caixão do terceiro “anjo negro”, vítima dessa união funesta. Virgínia seria uma mulher branca de útero negro, segundo as carpideiras, remetendo-se tanto a cor do filho que carrega no ventre como a cor da morte.

Nelson Rodrigues cria uma dramaturgia, na qual o contraste branco/negro será o tempo todo colocado em relevo como o impedimento da relação. Não importa que Ismael seja de classe social igual a de Virgínia, que tenha bens suficientes para manter mulher e filhos, pois é a negação da sua cor, tanto por ele como por Virgínia, que impossibilita a união e a geração de descendentes; é essa negação que gera a maldição da mãe negra, trazida por Elias, irmão de criação branco e cego como o mensageiro dos deuses das tragédias gregas, Tirésias.

Ismael tenta apagar o mundo dos brancos de sua relação com Virgínia, que não pode sair de casa, nem ver ninguém: “Só posso esperar você. [...] O mundo está reduzido a nós dois – eu e você”. Mas essa também foi uma escolha dela, pois não queria ser mais vista depois do que aconteceu ali, na cama de solteiro permanentemente presente como naquele dia passado: o estupro. O segredo dessa relação está fundado no abuso sexual sofrido por Virgínia, tanto naquela noite como em todas que tem com o marido: o ato sexual entre o homem negro e a mulher branca visto como uma constante violação. Como afirma Peggy Phelan (1993. p.112), ao se referir a psicanálise freudiana, o “abuso sexual poderia ser mais bem explicado como indicações de uma fantasia de sedução, a relação emaranhada entre o segredo, o sexo e a inveja, e o abuso operando em relações de poder desigual, se tornou ainda mais difícil de desemaranhar.”

Só no final da peça, quando é preterida por Ismael, Virgínia afirma que também sempre o desejou, um desejo cultivado desde a infância, quando viu homens negros seminus carregando um piano na rua. Aquele desejo proibido pelo outro, o negro, foi constantemente mantido em segredo, até para ela mesma. Somente quando Ismael a troca pela filha é que ela consegue trazer a tona o que mantinha na escuridão: o desejo pelo homem negro.

Entretanto, apesar do desejo, ou até por causa dele, as carpideiras encerram a peça vaticinando o impedimento da geração de filhos. Depois do casal se reconciliar e consumir o ato sexual, elas concluem: “Futuro anjo negro que morrerá como os outros”, diz uma e a outra completa: “Vosso amor, vosso ódio não tem fim neste mundo. Branca Virgínia. Negro Ismael”. Fim do último ato.

Nelson Rodrigues, ao nos apresentar essa relação impossível, expõe de forma crua e poética dois grandes preconceitos: o racial contra as pessoas de pele negra, tanto pelos que a tem (Ismael) como por quem o gera (Virgínia). O outro é sobre a mulher branca, cuja função é manter a espécie e suprimir os desejos.

Ann Pelegrini (2001), ao trazer a teoria da interpelação de Althusser para a constituição sexual do sujeito: “É uma menina”, me ajuda a refletir sobre a interpelação racial: “Olha, um negro!”, como descreve Franz Fanon em **Pele negra, máscaras brancas** (1983). Tanto Ismael como Virgínia foram constituídos por essas interpelações. Por um momento não ouviram o chamado e se desejaram. Mas o chamado não pára nunca e ambos acabam olhando para trás e se identificam com ele. Segundo Fanon (1983. p. 12), o homem negro passa por dois complexos de inferioridade: o econômico e o epidérmico. Ismael consegue romper com o primeiro, mas o segundo lhe persegue sempre, por isso, vê como única saída a alienação de sua cor, o desejo de ser branco através de Virgínia e sua descendência. Virgínia, a moça branca de classe média, criada para o “bom casamento” e para a perpetuação da espécie, primeiro deseja o noivo da prima, depois deseja o marido negro. Resultado: Anjos negros. Uma mulher branca, da década de quarenta do século passado, não poderia ter desejo e ser mãe ao mesmo tempo, principalmente mãe de uma prole negra.

Apesar de o autor explicitar ao longo da peça que é o preconceito racial o gerador de toda a tragédia vivida pelos personagens, é curioso – talvez fosse melhor dizer um curioso sintoma – observar que tanto a crítica da época silencia sobre essa questão, como também Sábato Magaldi (*Apud*: RODRIGUES, 1981. p. 30), em sua introdução a uma das edições da peça, chega a afirmar que devido ao seu caráter “hermético”, **Anjo Negro** não “arregimenta motivos racionais para discutir o problema racial (...)”, pois Nelson Rodrigues só estaria chamando os espectadores a se depararem com “seus mitos ancestrais”. Pode até ser, mas então esse chamamento seria para se depararem com o mito ancestral da diferença racial.

Não sei, talvez porque fosse preta,  
eu achava que uma moça de cor na vida  
é mais profanada do que uma branca.

**Epílogo.** A Outra mulher. Chica da Silva<sup>11</sup>, filha da escrava Maria da Costa com o português Antônio Caetano de Sá: a verdadeira mulata brasileira. Entre a história e a ficção, Chica da Silva representa um papel importante para pensarmos sobre o mito da mulata brasileira: além de boa amante e bonita como Gabriela, ingredientes necessários a toda mulata que se preze, Chica da Silva era mulher muito inteligente, conseguindo driblar com sua astúcia os preconceitos da época, saindo da condição de escrava amante para a de mulher, mãe e grande senhora de escravos.

Ela teve treze filhos com o contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira. Apesar do impedimento legal da paternidade, João Fernandes levou seus filhos homens para Portugal, onde estudaram e receberam títulos de nobreza. As filhas foram educadas num convento, de onde só saíram para realizar um “bom casamento”. Possuidora de inúmeros bens em Diamantina, Chica da Silva, o mito da “Rainha-escrava”, via como única possibilidade de ascensão numa sociedade escravocrata do século XVIII passar a fazer parte dela, por isso, só teve amantes brancos até se tornar uma grande senhora de escravos, beneficiando-se com todas as vantagens que a sociedade colonial branca tinha com a escravidão.

Chica da Silva funciona como contra-exemplo a Virgínia. Ela não aceita a interpelação que lhe é feita, ou melhor, usa esse chamamento a seu favor, criando uma ponte entre o desejo e a mãe zelosa, ascendendo de escrava a senhora, a despeito de todo o preconceito que sofreu. Virgínia, ao contrário, é presa de um círculo vicioso, que a leva inexoravelmente a ruína e a morte.

Salvador, 1958. Teatro Santo Antônio – atual Martim Gonçalves, espaço cênico didático da Escola de Teatro da UFBA. Estréia da peça **O tesouro de Chica da Silva**<sup>12</sup>, de Antônio Callado com direção de Gianni Ratto. Autor de peças, cujos personagens centrais são negros – **Pedro Mico, Um rede para Iemanjá, A revolta da Cachaça e O tesouro de Chica da Silva** –, Callado, assim como Nelson Rodrigues, teve que assistir a estréia de duas de suas peças com atores e atrizes brancos pintados de preto.

A atriz Nevolanda Amorim, formada pela primeira turma da Escola de Teatro da UFBA, apesar de sua ascendência negra, teve sua pele pintada para representar o papel da Rainha do Tijuco. Por quê? Será que a mulatise de Chica – escrava, amante, mulher – era diferente da de Nevolanda, pertencente à classe média soteropolitana? Era necessário, através de uma demão de graxa, deixar claro que ambas não pertenciam ao mesmo lugar sócio-cultural-racial?

Posso explicar o impedimento de Abdias do Nascimento em representar Ismael pelo tabu social da relação homem negro/mulher branca, exposta na peça **Anjo Negro**. Já Nevolanda Amorim, não só atua como é atriz formada na Escola de Teatro. Mas ela não é negra como Abdias, é “moreninha”, diriam alguns. Será que essas nuances da palheta de cores de pele também são usadas para silenciar ou negar preconceitos? Essas são questões para uma próxima reflexão preto no branco.

## **Referências Bibliográficas**

- [1] AGUIAR, Flávio. **A comédia nacional no teatro de José de Alencar**. São Paulo: Ática, 1984.
- [2] CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- [3] FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Rio de Janeiro: Fator, 1983.
- [4] FURTADO, Júnia Ferreira. **Chica da Silva e o contratador dos diamantes – o outro lado do mito**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- [5] MENDES, Miriam Garcia. **O negro e o teatro brasileiro**. São Paulo; Rio de Janeiro; Brasília: Hucitec; IBAC; Fundação Cultural Palmares, 1993.
- [6] \_\_\_\_\_. **A personagem negra no teatro brasileiro (1838 a 1888)**. São Paulo: Ática, 1982.
- [7] MOUTINHO, Laura. **Razão, “cor” e desejo: uma análise comparativa sobre relacionamentos afetivo-sexuais “inter-raciais” no Brasil e na África do Sul**. São Paulo: Unesp, 2004.
- [8] NASCIMENTO, Abdias. Teatro negro no Brasil. In: **Revista Civilização Brasileira**, Caderno Especial, n. 2. RJ, 1968, pp. 197-209.
- [9] PELLEGRINI, Ann. Laughter. In: **Psychoanalysis and Performance**. Patrick Campbell e Adrian Kear (org.). NY, London: Routledge, 2001, pp. 177-191.
- [10] PHELAN, Peggy. Theatre and its mother: Tom Stoppard’s *Hapgood*. In: **Unmarked: The politics of performance**. USA; Canada: Routledge, 1993, pp. 112-129.
- [11] RODRIGUES, Nelson. Onde estão os negros? In: **O óbvio ululante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

- [12] \_\_\_\_\_. **Teatro completo de Nelson Rodrigues. Peças míticas.** Organização e introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- [13] S/AUTOR. Antônio Callado e “Chica da Silva”. In: **Diário de Notícias**, 11.12.1958.
- [14] SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Retrato em branco e negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX.** São Paulo: Companhia da Letras, 1987.
- [15] SENELICK, Laurence. Putting on the drag. In: **The changing room: sex, drag and theatre.** London; New York: Routledge, 2000, pp. 295-325.
- [16] SILVA, Nelson do Valle. Distância social e casamento inter-racial no Brasil. In: **Estudos Afro-Asiáticos**, n. 14, 1987, pp. 54-84.

---

<sup>1</sup> Uma versão anterior deste trabalho foi apresentada na sessão de trabalhos “Teatro Brasileiro e Identidade”, no IV ENECULT, promovido pelo Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura da UFBA, em maio de 2008, em Salvador, Bahia.

<sup>2</sup> **Mara Lucia LEAL, Doutoranda.**

Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC).

lealmara@hotmail.com

<sup>3</sup> Título de uma das crônicas de Nelson Rodrigues, por ocasião da visita de Sartre ao Brasil. Ver em Rodrigues, 2003.

<sup>4</sup> Todas as falas das epígrafes a seguir pertencem aos personagens de **Anjo Negro** e encontram-se em Rodrigues, 1981, pp. 121-192.

<sup>5</sup> As informações sobre *blackface* foram retiradas do site <http://en.wikipedia.org/wiki/Blackface>. Acessado em 15.11.2007.

<sup>6</sup> É Michael Rogin quem traz a idéia de que o *blackface* seria uma forma de “travestismo racial”. Ver em Senelick, 2000, p. 300.

<sup>7</sup> Miriam Mendes realiza estudo sobre a dramaturgia desse período em seu livro **A personagem negra no teatro brasileiro (1838 a 1888).**

<sup>8</sup> Termo cunhado por Thales de Azevedo ao se referir aos relacionamentos entre pessoas com cores de pele diferentes, tentando com isso, fugir do conceito de raça. Ver em Moutinho, 2003, p. 28.

<sup>9</sup> Esses dados foram analisados a partir do senso demográfico de 1980. Os casamentos endogâmicos representam 79% do total. Dos 21% restantes tem-se 57% de homens com pele mais escura que as mulheres e 42,5% de mulheres mais escuras que os homens. Ver em Silva, 1987. p. 54-84.

<sup>10</sup> Trata-se de **O Mulato** e **O Cortiço**, ambos de Aluísio Azevedo. **O bom crioulo**, de Adolfo Caminha, considerado o primeiro romance homossexual da literatura brasileira. **Jubiabá** e **Gabriela, Cravo e Canela**, ambos de Jorge Amado. As peças **Sortilégio**, de Abdias do Nascimento e **Anjo Negro**, de Nelson Rodrigues.

<sup>11</sup> Os dados históricos sobre Chica da Silva foram retirados do site Wikipedia. Ver também em Furtado, Júnia Ferreira. **Chica da Silva e o contratador dos diamantes - o outro lado do mito.** São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

<sup>12</sup> Os dados sobre essa montagem fazem parte do acervo pessoal de Jussilene Santana.